Exposition Universelle de 1900

SECTION PORTUGAISE

Instruction publique en Portugal

L'ENSEIGNEMENT

DES

BEAUX-ARTS EN PORTUGAL

PAR

SOUSA VITERBO

Professeur de géologie et archéologie à l'École des beaux-arts, membre de l'Académie royale des sciences de Lisbonne, de la Royale académie d'histoire de Madrid, de l'Institut de Coïmbre et d'autres corporations scientifiques et littéraires



LISBONNE—1900

PORTUGAL

ÉDUCATION ET ENSEIGNEMENT

1900

Exposition Universelle de 1900
SECTION PORTUGAISE

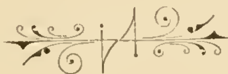
Instruction Publique en Portugal

L'ENSEIGNEMENT
DES
BEAUX-ARTS EN PORTUGAL

PAR

SOUSA VITERBO

Professeur de géologie et archéologie à l'École des beaux-arts, membre de l'Académie royale
des sciences de Lisbonne, de la Royale académie d'histoire de Madrid,
de l'Institut de Coïmbre et d'autres corporations scientifiques et littéraires



LISBONNE—1900

L'enseignement des Beaux-Arts en Portugal

En considérant le grand nombre d'édifices religieux de style roman, contemporains de la fondation de notre monarchie (XIIe siècle), dont quelques-uns sont d'une assez grande importance, on ne peut s'empêcher d'admirer l'activité architectonique de cette époque, si profondément convulsionnée par les luttes intestines, par la formation de nouveaux états chrétiens, et par le démembrement, dans la péninsule, de l'empire musulman dont la chûte définitive n'eut lieu qu'à la fin du XVe siècle, à la prise de Grenade par les rois catholiques Ferdinand et Isabelle.

C'est évidemment à la ferveur religieuse de cette époque et aux ordres monastiques, dont quelques-uns étaient en même temps des ordres de chevalerie, portant à la fois la croix et l'épée, qu'on doit ces constructions qui s'élèvent à peu de distance les unes des autres, surtout dans les provinces du nord du pays.

Quelques-uns de ces ordres vinrent de France avec les chevaliers de cette nation qui avaient choisi les plaines de la péninsule pour théâtre de leurs exploits, et il est probable que quelques artistes les aient accompagnés. L'influence de saint Bernard s'étendait jusqu'à l'extrême occident; on arriva même à forger l'existence d'un fief de D. Affonso Henriques à Claraval. Les couvents étaient des foyers d'activité, non seulement littéraire et scientifique, mais également artistique; d'ailleurs les points de contact entre notre architecture et l'architecture française de cette époque sont si sensibles, qu'on ne peut nier l'existence d'une influence commune, modifiée à peine par des circonstances particulières. Rarement le style d'une certaine époque chez nous correspond à une époque identique de l'étranger; on y remarque presque toujours un retard, comme pour indiquer le temps qu'il a mis à parvenir jusqu'à nous.

Outre l'élément étranger, venu surtout de France, et fécondé par l'élément

religieux, il y en avait d'autres dans le pays qui le modifiaient et le naturalisaient, en l'adaptant aux conditions du sol et du climat. L'art musulman, comme une fleur de l'Orient, s'élevait sur les ruines de l'art romain et de l'art visigoth, dont les traditions n'étaient pas tout à fait éteintes. Les vestiges de constructions arabes sont, il est vrai, beaucoup plus rares dans notre pays qu'en Espagne; nous n'avons aucun édifice qu'on puisse comparer, à beaucoup près, à ses différentes mosquées, transformées en majestueuses cathédrales, et au palais enchanté de l'Alhambra, où l'ombre plaintive de Boabdil semble encore errer dans les cours merveilleuses. La population arabe, demeurée avec la population chrétienne portugaise, n'était ni aussi nombreuse, ni aussi importante que celle qui était restée en Espagne; néanmoins, en beaucoup de villes et de bourgs, surtout en Estrémadure et en Algarve, les Arabes pouvaient lutter d'habileté avec les Juifs. Les tailleurs de pierre arabes étaient renommés; on sait qu'ils travaillaient à côté des ouvriers chrétiens, aux temples que ceux-ci érigeaient à leur Dieu. Ils étaient également remarquables dans d'autres branches de l'industrie, et rivalisaient avec les Juifs; ces deux races se vengeaient de leur infériorité sociale en produisant de merveilleux travaux qui les enrichirent d'abord, mais qui, excitant la jalousie et la cupidité, devaient finir par amener leur ruine.

Une des branches de l'art industriel où les Maures excellaient, c'était la tapisserie, dont les ateliers, favorisés par nos monarques, étaient de véritables écoles pratiques, car on était obligé d'enseigner le métier à un certain nombre d'apprentis. Ces ateliers subsistèrent jusqu'au règne de D. Emmanuel, vers la fin du XV[e] siècle, époque à laquelle ils cessèrent de fonctionner, à cause de l'intolérance politique et religieuse de ce prince, qui suggestionné par les rois catholiques, finit par expulser les Maures et les Juifs.

L'esprit chevaleresque du Portugal, à la fin du XIV[e] siècle, se manifeste brillamment dans les arcades, dans les voûtes, dans les flèches et dans les fines dentelures du couvent de la Batalha, où se trouvent réunies les conditions principales qui constituent un chef-d'œuvre: la solidité et l'élégance, la grandeur et la simplicité. Le caractère héroïque du peuple portugais, caressé par le souffle de l'indépendance, y est cristallisé. La construction primitive est du plus pur style ogival, mais ses dimensions gigantesques ayant prolongé les travaux depuis le règne de D. Jean I jusqu'à celui de D. Jean III, il n'est pas étonnant que l'ensemble offre des superpositions architectoniques de styles différents. Ainsi les chapelles imparfaites sont marquées du sceau du mouvement qui s'opéra sous le règne de D. Jean II, qui atteignit son plus haut degré de splendeur sous D. Emmanuel, et qui de nos jours est généralement désigné sous le nom de style *manoelino.*

Le plus pur style ogival domine dans l'église de la Batalha, dont l'origine esthétique a été vivement discutée, sans qu'on ait pu jusqu'ici découvrir l'auteur du tracé original, ou le modèle qu'on aura voulu suivre, en admettant qu'il y ait eu une idée d'imitation plus ou moins servile. Le plus ancien architecte du monument dont les documents fassent mention mais qui, cependant, n'atteint pas les premières années de l'œuvre, est Affonso Dominguez, qu'on croit Portugais et qui avait à Lisbonne quelques maisons qui restèrent à sa femme. Après lui vient immédiatement maître Huguett, dont le nom a été changé en Hacket par Murphy, qui, on ne sait trop pourquoi, le donne comme Irlandais. Th. Hope fait remarquer avec raison que, si le fait est vrai, ce n'est pas dans son pays que l'ar-

chitecte a trouvé des modèles. Après lui, vinrent dans l'ordre où nous allons les nommer, jusqu'à la fin du XVIe siècle, Martim Vasques, Fernão d'Evora, maître Guilhelme, Matheus Fernandes, João Rodrigues, Matheus Fernandes II et son fils du même nom, João de Castilho, Antonio Mendes et Balthazar Alvares. Tous sont Portugais, à l'exception de Huguett, de Guilhelme et de Castilho. Boytac a travaillé aussi à la Batalha, mais non en qualité de premier architecte; il est enseveli dans la paroisse de l'endroit.

A défaut de données certaines sur l'origine et le tracé primitif du couvent de la Batalha, l'hypothèse la plus plausible est celle qui attribue la création de cet édifice à l'influence de la franc-maçonnerie, cette milice du travail et de l'art qui contribua puissamment à couvrir l'Europe de beaux monuments.

Que le premier architecte soit venu directement d'Angleterre ou de France, il n'en est pas moins vrai qu'il a créé des élèves et formé une école qui met en évidence l'habileté des ouvriers portugais.

A l'aurore du XVe siècle, la dilatation de nos découvertes maritimes a pour contre-coup la fièvre des constructions grandioses élevées en commémoration de nos entreprises ou des vœux religieux formés pour leur heureux succès. Belem représente, pour ainsi dire, le courant artistique de l'époque *manoelina*, mais à Santa Cruz, à Thomar, à la Batalha, on ne travaille pas avec moins d'enthousiasme. On a voulu considérer ces monuments comme représentant un style purement national, nommé *manoelino*, bien que des artistes de mérite, tels que les Français Boytac et maître Nicolas et les Basques Jean et Jacques de Castilho y eussent apporté leur importante coopération.

Quoi qu'il en soit, on ne peut refuser au style, dit *manoelino*, une certaine originalité dans ses formes tantôt élégantes et hardies, tantôt extravagantes et surchargées d'ornements. Ce style n'eut qu'une courte durée. Commencé sous le règne de D. Jean II, il atteignit sa plus haute splendeur sous celui de D. Emmanuel, et fit place, sous le règne de D. Jean III, au style classique qui commençait alors à dominer; le grand-autel de l'église de Belem, qui contraste singulièrement avec le reste du temple, est le document le plus notoire en faveur de la réaction classique dont François de Hollande est un des plus fervents champions. Malgré sa décadence qui s'accusait de plus en plus, l'architecture italienne avait triomphé du style dominant en Portugal et considéré comme barbare par les puristes d'alors. François de Hollande passe sous silence la tour et le monastère de Belem et n'a pas un seul mot d'applaudissement pour le cloître, regardé de nos jours comme une merveille du genre.

On croit que l'enseignement officiel de l'architecture n'a été organisé dans notre pays qu'en 1594, sous le règne de D. Philippe II. Aux termes d'un décret du 14 septembre de cette année, Diogo Marques, plus tard architecte de Thomar, est appelé à «*une des trois places que j'ai créées pour des individus de ce royaume qui devront apprendre l'architecture avec Philippe Tercio, maître de mes travaux.*»

Philippe Tercio, ingénieur et architecte, était un Italien qui avait accompagné D. Sébastien dans son second voyage en Afrique. Fait prisonnier à la bataille d'Alcacerquivir, il fut un des premiers rachetés.

Telle est, d'après ce document, l'origine des architectes pensionnés par l'État. Cependant, cela ne veut pas dire qu'avant Diogo Marques, il n'y ait pas eu d'ar-

chitectes pensionnés. On peut citer les noms de Gonçalo Bayão et de François de Hollande qui, sous le règne de Jean III, furent envoyés faire des études en Italie.

D'après le décret de 1594, les pensionnaires, outre l'enseignement technique proprement dit, devaient prendre des leçons de géométrie. Chacun recevait une pension annuelle de vingt mille réaux.

Nicolau de Frias succéda à Philippe Tercio et eut pour successeur Manuel do Couto, qui a laissé des leçons manuscrites.

La libéralité de D. Jean V, qui dépensait en œuvres pompeuses l'or tiré du Brésil, attira dans notre pays un grand nombre de savants, d'artistes et d'artisans étrangers. Parmi les artistes italiens, on remarquait des architectes comme Juvara et Canevari et un troisième, allemand, dont on italianisa le nom, Jean Frédéric Ludovice.

Les jésuites avaient fait venir ce dernier de Rome, comme ouvrier en métaux, pour travailler dans leur couvent de Saint-Antão de Lisbonne; mais plus tard il révéla des talents d'architecte. On lui doit le plan du palais de Mafra, l'édifice le plus colossal de notre pays, dont la construction, malgré l'énormité de ses dimensions et la richesse de ses matériaux, a la particularité d'avoir été menée d'un seul jet.

Sous le règne de D. Maria I, le palais royal d'Ajuda fut commencé, mais il est encore inachevé. Le plan fut tracé par Fabri, architecte italien. Ce palais, de même que celui de Mafra, fut en même temps, une école pratique des beaux-arts; on y avait institué une sorte d'académie, nommée, si nous ne nous trompons, Académie de Saint-Michel.

Autrefois il y avait des architectes qui étaient chargés de veiller spécialement à l'entretien ou à l'édification des monuments de certaines régions, comme il en existe dans d'autres pays.

Ainsi, il y avait l'architecte ou le chef des travaux de la Batalha, de Thomar, des palais royaux des districts du Tage et du Guadiana, etc. Aujourd'hui il y a bien au ministère des travaux publics une section d'architecture, mais elle occupe une position très secondaire à l'endroit des ingénieurs, ce qui explique le peu de progrès que l'architecture fait en Portugal.

*

* *

La sculpture a marché toujours de front avec l'architecture, elle a surtout orné des tombeaux; il nous en reste des vestiges assez importants, datant des premiers siècles de la monarchie, comme par exemple le tombeau d'Egas Moniz, à Paço de Souza. Du XVI[e] siècle, il nous reste de précieux exemplaires, qui sont encore très appréciés de nos jours malgré les mutilations qu'on leur a fait subir: ce sont les tombeaux de D. Inès de Castro, et de D. Pierre I, conservés à Alcobaça; celui de leur fils D. Ferdinand, transporté de Santarem au musée du Carmo, ne leur est pas inférieur. Les églises de Santarem sont riches en monuments du même ordre et de la même époque.

Les métiers d'architecte et de sculpteur étaient intimement liés; on eût dit que la même main qui avait tracé le plan au crayon, prenait ensuite le ciseau pour sculpter la pierre. Dans la distribution des travaux de l'église et du monastère de Belem, on voit que la porte latérale, si délicatement travaillée, avait échu à João de Castilho, plus connu comme architecte, et la porte principale à maître Nicolas, Français qui travailla aussi à Santa Cruz de Coïmbre, et à qui l'on doit également le rétable qui orne aujourd'hui la chapelle du couvent de la Pena, à Cintra, converti en demeure royale.

C'est au XVIe siècle et à Coïmbre que la sculpture a brillé d'un plus vif éclat; elle a créé des écoles et laissé, dans cette région et dans une circonférence assez étendue, des restes remarquables qu'on peut admirer, surtout à Santa-Cruz, dans la vieille cathédrale et à l'église de S. Marc, de l'autre côté du Mondego. On peut considérer comme initiateurs de cette florissante époque de la sculpture, les Français qui travaillèrent à Santa Cruz, parmi lesquels on distingue Jean de Rouen, qu'on donne comme l'auteur de l'admirable chaire du style de la Renaissance. Mais à côté des statuaires francais, il est juste de citer le nom de deux ciseleurs, naturels de Coïmbre, Diogo Pires, père et fils. Le premier vécut sous D. Alphonse V et fit la statue de Notre-Dame, pour le couvent, aujourd'hui démoli, de Leça da Palmeira, près de Mattosinhos. Le fils a laissé la croix en pierre, le baptistère et deux tombeaux de Leça do Bailio qui dénotent une réelle habileté.

Jean de Rouen, qui fournit une longue période d'activité, était aussi architecte. Sous le règne de D. Jean V et de son successeur D. Joseph I, une école pratique de sculpture fut établie dans l'église de Mafra, dont les autels sont ornés de retables en marbre; le chef de cette école fut l'Italien Giusti et son principal disciple Joaquim Machado de Castro, auteur de la célèbre statue équestre de D. Joseph I, élevée sur la place du *Terreiro do Paço*, quand la ville de Lisbonne fut rebâtie sur les ruines du tremblement de terre.

À la construction du palais d'Ajuda ont aussi travaillé des sculpteurs portugais dont le principal est un élève de la Casa Pia, João José d'Aguiar. L'intendant de la police, Pina Manique, l'avait envoyé étudier à Rome où il exécuta le monument de D. Maria I, lequel fut transporté à Lisbonne, mais qui n'y trouva jamais une place définitive, et dont une partie se trouve au musée du Carmo; il fut aussi l'auteur des figures qui représentent les quatre parties du monde et qui embellissent l'Avenue de la Liberté.

L'influence française a succédé à l'influence italienne; de nos jours, les principaux représentants de cette école sont: Soares dos Reis dont la statue l'*Exilé*, est un chef-d'œuvre; Simões d'Almeida, qui a révélé dans de nombreux travaux un ciseau vigoureux et délicat, et Teixeira Lopes, qui a établi sa réputation par sa statue en bois de la reine Sainte Elisabeth. Malheureusement, Soares mit fin à sa vie au moment où elle lui promettait de nouveaux triomphes. Simões d'Almeida et lui, après avoir étudié à Paris, avaient complété leur éducation à Rome.

*

* *

L'art portugais a un cachet essentiellement religieux et militaire, ce qui devait être infailliblement dans une nation qui a affirmé son existence par la croix et l'épée, en guerroyant et en prêchant. Les monarques, qui furent les premiers à encourager l'architecture, ne négligèrent point non plus le développement des autres branches de l'art, et, à l'époque où les bienfaits de l'imprimerie étaient encore inconnus, les couvents, surtout ceux qui se livraient particulièrement à l'étude, étaient autant d'écoles de l'art du livre. Les typographes d'alors c'étaient des calligraphes émérites, et les copistes déployaient une patience et une habileté extraordinaires, non seulement dans l'écriture, mais dans le goût varié et fantaisiste des enluminures. Deux maisons religieuses — Santa Cruz de Coïmbre, et Alcobaça — furent les principaux foyers de cette élaboration littéraire, et aujourd'hui encore, on peut admirer le service que rendaient ces obscurs et laborieux travailleurs. La Bibliothèque publique municipale de Porto a recueilli les manuscrits de Santa Cruz, et la Bibliothèque nationale de Lisbonne, ceux d'Alcobaça. Nos rois, soit pour leur chapelle ou pour leur bibliothèque, faisaisnt faire fréquemment des œuvres d'enluminure, tantôt aux artistes nationaux, tantôt aux artistes étrangers. Nos archives contiennent de précieux documents de ce genre appartenant aux XVe et XVIe siècles. Les bibliothèques étrangères recueillirent de nombreux manuscrits d'une grande valeur autant par le côté artistique que par le côté historique, et la Bibliothèque nationale de Paris est fière de posséder la *Chronique de la Guinée*, d'Azurara, ornée d'un beau portrait de l'infant D. Henri, l'illuste instigateur de nos découvertes maritimes. Sous le règne de D. Emmanuel, la réforme des privilèges et des archives ayant exigé la transcription des anciens documents dispersés dans les livres, dits livres de nouvelle lecture, la calligraphie et l'enluminure devinrent florissantes et comptèrent, au premier rang de leurs artistes, Antoine de Hollande. Au XVIIe siècle encore, on voit le nom d'Estevão Gonçalves glorieusement imprimé sur son Missel, qu'on a fidèlement reproduit il y a quelques années. Sous les règnes de D. Jean V et de son prédécesseur, nous pouvons citer Fr. Louis de Saint Joseph qui enluminait avec art un grand livre intitulé *O Theatro do Reino* et contenant des vues de villes, de forteresses et de monuments, et Thomaz da Silva de Figueiredo qui faisait les estampes du livre du jésuite José Cadorne sur la mission du royaume de Cochinchine. Malheureusement, on croit que ces deux ouvrages sont perdus.

Le peintre et le miniaturiste confondaient leurs travaux ; tous deux puisaient leur inspiration aux mêmes sources, avec la différence que ce n'est que fort tard, presque de nos jours, que la France a exercé sur notre peinture une influence qui dure encore. Les principaux peintres venaient de la Flandre en Portugal, et le plus grand nombre de nos anciens tableaux portaient le cachet fortement accentué de l'école flamande. Beaucoup d'artistes portugais allaient aussi faire leurs études en Flandre ; ils y auront sans doute laissé des œuvres non signées, et, quand nous admirons les maîtres anonymes à Bruges et dans d'autres villes, peut-être prêtons-nous un respectueux hommage à quelque compatriote. Après la

Flandre, l'Italie a été, presque sans interruption, la terre promise de nos pèlerins de l'art. L'Espagne, plus directement en contact avec les principaux foyers artistiques, centre de production elle-même, nous fournit ensuite son contingent de peintres. En compensation, son plus grand maître, l'illustre Velazquez, était fils d'un Portugais.

*

* *

On doit à un simple particulier l'initiative de l'organisation de l'enseignement de la peinture en Portugal. Un artiste d'un certain mérite, amoureux de son art, comme le prouvent non seulement ses tableaux, mais sa *Collection de mémoires*, précieux recueil, Cyrille Volkman Machado, fut le fondateur de la première Académie du nu, ce qui constituait une nouveauté pour les artisres, surtout pour ceux qui n'étaient jamais sortis de leur patrie. L'ouverture de l'Académie eut lieu le 16 mai 1780; Volkman Machado prononça le discours d'inauguration où il fit l'exposé de nos études et engagea ses confrères et ses élèves à les poursuivre avec enthousiasme. Il obtint le concours de beaucoup de professeurs et de seigneurs amateurs des beaux-arts, parmi lesquels un certain nombre d'étrangers, tels que Verdier et Hudson.

À côté de l'enthousiasme qui accueillit la nouvelle Académie, vinrent les résistances, filles de l'envie et de la routine. Un des plus grands obstacles contre lesquels on eut à lutter tout d'abord, fut la difficulté de trouver quelqu'un qui voulût servir de modèle. Gregorio de Barros e Vasconcellos céda généreusement quelques salles de son palais, près de l'église Saint-Joseph, pour y établir les écoles; mais ce secours, de même que les ressources du fondateur et de ses confrères, était insuffisant, de sorte que l'Académie ne fit que péricliter et sa première période fut de courte durée. Elle rouvrit en septembre, avec de nouvelles forces; ses cours furent augmentés et fréquentés non seulement par des aspirants aux beaux-arts proprement dits, mais aussi par des artisans tels que sculpteurs sur bois, orfèvres, etc. Francisco Vieira Lusitano et Ignacio d'Oliveira Bernardes dirigeaient alors les écoles du dessin et de l'étude du nu, et Caetano Nunes enseignait la perspective, la géométrie et l'architecture.

Au moment où l'Académie était le plus florissante, le cours de ses travaux fut interrompu par un désagréable incident; le local vint à manquer, car le propriétaire étant mort, son offre généreuse s'éteignit avec lui.

Cependant, la répugnance qu'avait causée tout d'abord l'École du nu, l'incrédulité et le dédain qui l'avaient accueillie s'étaient dissipés peu à peu; on la suivait déjà, même dans les ateliers de l'Etat, tels que la fabrique royale de coffres.

À cette époque, il y avait à Lisbonne un homme, — le Pombal en raccourci du règne de D. Marie I — l'intendant de la police, Pina Manique, à qui l'on doit la création de quelques travaux d'utilité publique, dont l'un des principaux est la Casa Pia, établie primitivement au Château, et installée aujourd'hui au monastère des Hiéronymites à Belem, après l'extinction de l'ordre. La Casa Pia était une maison de correction et d'enseignement; les pensionnaires et les élèves y appre-

naient un métier qui leur permît plus tard de gagner honnêtement leur vie. Outre ses ateliers, la Casa Pia avait aussi une école où l'on enseignait le dessin et dont plusieurs élèves furent envoyés à Rome pour y compléter leur éducation artistique. Pina Manique, reconnaissant l'utilité de l'École du nu, la prit sous sa protection, la rétablit pour la troisième fois, et l'installa dans sa propre maison, en attendant l'installation qu'on lui préparait dans l'ancienne bibliothèque des Frères Camille, située dans la rue du même nom. L'Académie recommença à fonctionner provisoirement le 17 Octobre 1785, mais cette fois encore les intrigues furent plus fortes que le bon vouloir, et l'École du nu sombra de nouveau. On peut lire les détails de cette lutte dans l'ouvrage, déjà cité, de Volkman Machado.

*

*   *

Bien qu'il y ait eu quelques professeurs et quelques écoles officielles, on voit que l'enseignement des beaux-arts en Portugal a eu presque toujours un caractère essentiellement pratique; les grandes constructions comme la Batalha, Alcobaça, Belem, Thomar, Mafra et en dernier lieu Ajuda, étaient des écoles véritablement profitables. Des artistes étrangers, flamands, français, italiens et espagnols, venaient de temps en temps infuser un peu de sang nouveau, tandis que par un courant opposé, nos artistes allaient étudier en Flandres, en Italie et plus tard en France.

C'est au système constitutionnel, établi chez nous après une longue lutte, qu'on doit les bases de l'enseignement artistique en Portugal; il créa deux Écoles des beaux-arts, l'une à Lisbonne, l'autre à Porto, et le Conservatoire musical et dramatique. Le décret du 22 novembre 1836 est à la fois une date remarquable dans les fastes de notre histoire et un titre d'honneur pour le nom glorieux de son signataire l'éminent homme d'État et orateur parlementaire, Manoel da Silva Passos.

Plus tard, l'œuvre de Passos réclama et subit quelques modifications. Par décret du 10 novembre 1875, le gouvernement nomma une commission chargée d'élaborer une réforme qui fut en effet proposée après de longs débats. L'Académie de beaux-arts de Lisbonne prendrait le nom d'Académie des beaux-arts et d'archéologie; sa sphère d'activité serait considérablement élargie; elle serait chargée de veiller à l'entretien des monuments nationaux. La commission présenta un long rapport, exposant ses idées, ainsi qu'un projet de réforme. En 1879, le professeur Michel-Ange Lupi publia une brochure contenant également son opinion sur ce sujet, ainsi qu'un projet de réforme.

Ces idées et ces projets n'aboutirent à rien; mais en 1881, un décret, daté du 22 mars, réformait enfin l'Académie, et se servait à cet effet de quelques-unes des mesures proposées.

Par ce décret, l'Académie fut divisée en deux parties distinctes — l'Académie proprement dite dont le but essentiel était de développer le bon goût et le progrès de tout ce qui se rapportait à sa spécialité; et l'École des beaux-arts chargée de féconder et d'élever l'esprit public par l'enseignement.

L'Académie se compose d'académiciens dits de mérite et d'académiciens honoraires; les premiers sont divisés en deux catégories: de mérite littéraire et de mérite artistique. Elle est présidée par un inspecteur général, dont les fonctions sont gratuites.

Le personnel de l'École se compose de :

1 directeur ;
9 professeurs effectifs nommés par concours ;
1 secrétaire-bibliothécaire ;
1 trésorier ;
1 copiste ;
1 aide bibliothécaire ;
1 imprimeur ;
1 metteur en pages.

Les treize chaires comprennent les matières suivantes .

PREMIÈRE CHAIRE

Première partie — Dessin linéaire géométrique.

Deuxième partie — Principes de géométrie descriptive avec application à la théorie des ombres.

Troisième partie — Principes d'optique ; perspective appliquée à l'architecture, à la peinture historique, au paysage et à la scénographie.

DEUXIEME CHAIRE

Première partie — Dessin de figure par gravure, éléments de dessin d'après l'antique.

Deuxième partie — Proportions du corps humain et dessin anatomique.

Troisième partie — Dessin de figure d'après nature. — Dessin de draperie.

TROISIEME CHAIRE

Première partie — Dessin architectonique.

Deuxième partie — Architecture grecque et romaine. — Styles architectoniques.

Troisième partie — Architecture domestique et monumentale. — Procédés de devis de constructions.

QUATRIÈME CHAIRE

Première partie — Procédés de peinture à l'huile. — Études de tableaux à l'huile. — Études de peinture d'après le modèle nu ou habillé.

Deuxième partie — Études de composition.

Troisième partie — Peinture d'histoire et genre.

CINQUIÈME CHAIRE

Première partie — Dessin et aquarelle d'animaux et de paysage d'après gravure et d'après nature.

Deuxième partie — Procédés de peinture à l'huile.— Etudes de tableaux à l'huile.— Études de peinture de plantes, de vêtements et de paysage d'après nature.

Troisième partie — Peinture de paysage.

SIXIÈME CHAIRE

Première partie — Modèle de figure d'après l'antique et d'après nature.

Deuxième partie — Études de composition statuaire.

Troisième partie — Procédé de pointiller.— Sculpture statuaire.

SEPTIÈME CHAIRE

Première partie — Copie de tableaux ou de modèles d'après nature en dessin appliqué à la gravure en taille douce.

Deuxième partie — Étude des différents procédés de gravure en taille douce.

Troisième partie — Gravure en taille douce sur cuivre ou sur acier.

· HUITIÈME CHAIRE

Première partie — Copie de tableaux ou de modèles d'après nature en dessin appliqué à la gravure sur bois.

Deuxième partie — Exercices de réglage. — Études de différentes méthodes de gravure sur bois.

Troisième partie — Gravure sur bois.

NEUVIÈME CHAIRE

Première partie — Dessin d'ornement d'après la gravure et d'après le relief.

Deuxième partie — Dessin d'ornement d'après le relief.

Troisième partie — Dessin, aquarelle, peinture à l'huile d'ornement appliqué à la décoration architectonique et aux arts industriels.— Styles.

PREMIÈRE CHAIRE AUXILIAIRE

Première partie — Courte introduction à l'histoire naturelle.— Flore ornementale.

Deuxième partie — Anatomie du corps humain appliquée aux arts.— Physiologie.

Troisième partie — Hygiène des édifices.

DEUXIÈME CHAIRE AUXILIAIRE

Première partie — Éléments de géographie.— Histoire générale et histoire du pays.

Deuxième partie — Mœurs et coutumes des différents peuples.

Troisième partie — Histoire de l'art.— Esthétique.

TROISIÈME CHAIRE AUXILIAIRE

Première partie — Éléments de géologie.

Deuxième partie — Histoire de l'architecture.

Troisième partie — Archéologie.

QUATRIÈME CHAIRE AUXILIAIRE

Modèle d'ornement appliqué à la décoration architectonique et aux arts industriels. (École nocturne).

Les treize chaires désignées ci-dessus sont considérées d'égale catégorie pour tous les effets.

Ces chaires constituent les cours suivants, dont un cours général et les autres cours spéciaux, fonctionnant chacun pendant quatre ans:

1° Cours général de dessin;
2° » d'architecture civile;
3° » de peinture historique;
4° » de peinture et paysage;
5° » de sculpture statuaire;
6° » de gravure en taille douce;
7° » de gravure sur bois;
8° » de beaux-arts appliqués aux arts industriels.

Les professeurs actuels sont:

1ère chaire: José Antonio Gaspar;
2e chaire: Luciano Martins Freire, intérimaire;
3e chaire: José Luiz Monteiro;
4e chaire: Carlos Reis;
5e chaire: José Velloso Salgado;
6e chaire: José Simões de Almeida Junior;
7e chaire: Antonio J. Nunes Junior;
8e chaire: José Armando Pedroso Gomes da Silva;
9e chaire: Antonio Alberto Nunes, intérimaire.

Tous ces professeurs, à l'exception de M. Luciano Freire, ont suivi les écoles de Paris.

Les professeurs des chaires auxiliaires sont :

1ère chaire — José Antonio Serrano, médecin-chirurgien de l'École de Lisbonne, et professeur d'anatomie dans la même École; auteur d'un long et important traité d'*Ostéologie*, et de quelques autres ouvrages;

2e chaire — A. de Sousa e Vasconcellos, rédacteur de quelques publications littéraires et artistiques;

3e chaire — F. M. de Sousa Viterbo, médecin-chirurgien de l'École de Lisbonne, et auteur du *Dictionnaire des architectes*, du livre *Les Arts et les Artistes en Portugal*, des *Travaux nautiques des Portugais au XVIe et au XVIIe siècles*, et de beaucoup d'autres productions littéraires et historiques;

4e chaire — Antonio Alberto Nunes.

Les frais alloués par le budget général de l'Etat à l'Académie des beaux-arts de Lisbonne montent à 13.995:000 reis, dont 10.841:000 pour l'École et 3.154:000 pour le Musée. A la somme de 6.000:000 reis s'élève le total des traitements des professeurs, dont 9 effectifs à 600:000 reis, et 4 auxiliaires à 300:000 reis. Il y a en outre, de frais divers et variables: 3.223:000 reis pour l'École, et 5.828:000 reis pour le Musée. Le total s'élève à 23.000:000 reis en chiffres ronds.

L'organisation de l'Académie des beaux-arts de Porto est semblable à celle de Lisbonne, mais elle est plus restreinte; il n'y a que quatre professeurs touchant chacun un traitement annuel de 500:000 reis. Son budget s'élève à 3.622:000 reis, y compris 350:000 reis pour le Musée. Une somme de 2.208:000 reis est destinée aux frais divers, y compris 1.440:000 reis pour deux pensionnaires à l'étranger.

L'École des beaux-arts de Lisbonne, outre les cours proprement dits, a, pendant les quatre mois d'hiver, un cours nocturne pour les ouvriers; ce cours, malgré l'existence des Écoles industrielles, a été fréquenté, la dernière année scolaire, par 235 individus.

Le nombre des élèves portés sur la matricule pendant la dernière année scolaire, a été de 289, dont 67 ordinaires, et 222 volontaires; 100 élèves ont perdu l'année; 64 élèves ordinaires et 135 élèves volontaires ont passé leur examen; 15 ont été reçus avec prix, et 160 simplement reçus. Refusés, 14.

Outre les prix ordinaires, il y a deux prix extraordinaires, résultant des fonds créés par une iniciative patriotique et une souscription publique faite pour honorer la mémoire des deux remarquables professeurs de peinture de l'École, Annunciação, peintre d'animaux et Lupi, peintre d'histoire. Dernièrement on a créé un autre destiné à commémorer le nom du peintre Ferreira Chaves.

Une exposition de travaux scolaires exécutés par les élèves a lieu tous les ans. Celle de 1898-1899 a été la dix-septième : on y a compté 173 travaux exposés, y compris ceux des concurrents aux deux prix susnommés. Les travaux des pensionnaires de l'étranger (Paris), — José Alexandre Soares, — et Adolpho Rodrigues, peinture historique — y ont également figuré.

Les Musées sont indiscutablement un des moyens le plus puissants, quoique indirects, d'encouragement des beaux-arts, mais sur ce point notre pays est encore loin d'atteindre le but souhaité. La somme destinée à l'acquisition de tableaux, œuvres de sculpture et autres objets, est insignifiante, presque nulle; aussi

l'art moderne, aussi bien étranger que national, n'a pour ainsi dire pas de représentants chez nous. Le Musée national des beaux-arts, établi dans un ancien palais appartenant aux descendants du marquis de Pombal, n'est guère qu'un musée d'art rétrospectif, formé presque entièrement des dépouilles de couvents éteints et où prédomine tout naturellement l'élément religieux. Il y a néanmoins des sections d'une grande valeur, telles que la section d'orfèvrerie, la section des tissus et des broderies, la section de la céramique et la section des meubles. Les tableaux de l'ancienne école, peu scrupuleusement désignée par le nom général de — Grand Vasco — forment une collection abondante et précieuse.

Un fait aussi flatteur que digne de louange, et qu'il serait injuste de passer sous silence, c'est que, à différentes reprises, le Musée a été favorisé de dons particuliers fort importants. Outre les dons du roi D. Ferdinand, mention doit être faite du grand tableau de Muñoz y Degrain, *Desdemona*, offert par M. le marquis de Franco, et de la nombreuse et remarquable collection de tableaux dont M. le comte de Carvalhido a fait présent au Musée, où cette collection occupe deux salons qui lui sont spécialement destinés.

Il y a quelques années, Lisbonne se vantait de posséder une galerie particulière (galerie Daupias), qui était une miniature du Musée du Luxembourg, où l'art contemporain était représenté par quelques toiles de grande valeur, mais son propriétaire a dû la mettre en vente et presque tous ses meilleurs tableaux sont retournés à l'étranger.

A Porto, il y a deux Musées: l'un annexé à l'École des beaux-arts et formé en 1833 avec les dépouilles des couvents; l'autre fondé par un particulier (Musée Allen) et acquis par l'Hôtel de ville. Mais tous deux sont restés stationnaires; pour comble de malheur, la plupart des tableaux du premier Musée se sont détériorés à cause de l'humidité des murs.

Nous serions injuste si nous omettions de dire quelques mots à propos d'une corporation particulière qui a beaucoup fait pour l'art; nous voulons parler du — *Gremio Artistico* — qui tous les ans fait une exposition où l'on a déjà vu poindre quelques vocations. L'élément féminin y a exposé des travaux qui, s'ils ne décelaient pas les indices révélateurs de quelque future émule de Rosa Bonheur, montraient du moins que notre beau sexe n'est pas dépourvu de bon goût et d'aptitudes artistiques. Silva Porto, l'infortuné peintre de paysages, était l'âme de nos concours, et sa mort a fait un grand tort aux expositions. Au reste, ce n'est pas seulement par des expositions que le *Gremio Artistico* a affirmé sa vitalité, mais aussi par la diffusion des connaissances techniques.

On peut regarder le *Gremio Artistico* comme le successeur légitime de cette méritante *Société protectrice des beaux-arts en Portugal*, dont la première exposition eut lieu à Lisbonne en 1862, et la dernière en 1887. Elle fit 14 expositions et publia un nombre égal de catalogues. Cette société acquérait tous les ans un certain nombre de tableaux qu'elle distribuait comme prix parmi ses associés.

Près du ministère des travaux publics, il existe un *Conseil supérieur de monuments nationaux*, composé d'artistes, d'hommes de lettres, de critiques d'art et d'archéologues, en assez grand nombre, dont les fonctions sont gratuites et qui a pour mission de classer les monuments, veiller à leur conservation et proposer les moyens de les restaurer convenablement. Ce Conseil, successeur de la Commission des monuments, inaugura ses séances le 10 janvier 1900.

D'autres corporations, telles que l'Association royale des architectes civils et des archéologues portugais, la Société Martins Sarmento, de Guimarães, et quelques autres coopèrent utilement au développement du goût artistique. Les études archéologiques se sont développées d'une façon remarquable; on a créé des musées locaux où se trouvent réunis d'intéressants objets d'étude préhistorique et ethnographique. Le musée de Figueira da Foz, bien qu'un des plus récents, est un de ceux qui ont le plus rapidement prospéré.

Quoique notre pays soit loin en ce moment de traverser une période d'enthousiasme patriotique, comme au temps de D. Jean I, d'activité maritime et conquérante, comme au temps de D. Emmanuel, d'opulence dorée, comme au temps de D. Jean V; quoique cette époque ne soit pas même une époque de prospérité, on ne saurait nier que des symptômes s'accentuent de plus en plus en faveur de la régénération de l'art national, et qu'à la tête de ce mouvement il y a des esprits hardis qui s'y livrent avec la vigueur que donnent le patriotisme et la confiance dans une bonne cause.

Indication des estampes qui accompagnent cette monographie

I — **Cloître du monastère des Hiéronymites** — 1er quartier du XVIe siècle. Style dit *manoelino ;* œuvre de l'architecte João de Castilho.

II — **Façade latérale du monastère et de l'église de Batalha** — Style ogival. XVe siècle — Le couvent de Batalha a été l'une des plus importantes écoles pratiques des beaux-arts, surtout pour ce qui regarde l'architecture, la sculpture et la peinture sur verre. Il y eut une série de peintres sur verre qui se prolongea presque sans interruption depuis le commencement de l'édification du couvent jusqu'au XVIIe siècle. Les vitraux coloriés qui existent encore aujourd'hui comptent parmi les meilleurs spécimens du genre.

III — **Statue équestre de D. Joseph I** — Situé au centre de la grande place du *Terreiro do Paço*, et regardant le Tage qui coule à ses pieds, ce monument fut érigé du vivant même de D. Joseph, sous l'initiative de son premier ministre, le marquis de Pombal, en témoignage de reconnaissance publique pour la réédification de Lisbonne, après le tremblement de terre de 1755. Ce chef-d'œuvre est dû à Joaquim Machado de Castro, qui apprit sous Giusti, à l'école fondée par celui-ci à Mafra, la sculpture des rétables en marbre de la somptueuse église de cet édifice grandiose — à la fois couvent et palais royal.

IV — **Tombeaux de D. Pèdre I et de D. Inès de Castro** — Ces deux tombeaux se trouvent dans une des dépendances de l'église du couvent d'Alcobaça. Quoique fort détériorées, ce sont encore deux belles pièces qui attestent à quel degré de progrès était déjà parvenue chez nous la sculpture au XIVe siècle.

V — **Un des tableaux de la cathédrale de Vizeu**, attribué à Gram-Vasco. On n'est pas encore arrivé à déterminer au juste ce qu'a été ce Vasco, surnommé par antonomase *gram* ou *grande* (le grand), et considéré comme chef de l'ancienne école portugaise de peinture. Est-ce un Portugais ou un étranger qui a peint ces tableaux ? C'est là jusqu'à présent un problème resté insoluble. Ce qui semble hors de doute, c'est que ces tableaux ont été exécutés dans le même local où ils sont actuellement. Nous trouvons un ordre de payement du roi D. Emmanuel, daté du 20 décembre 1514, et enjoignant au surintendant (*almoxarife*) de Vizeu de remettre 62$305 *réis* à Fernão Trosylhos, peintre, marié à la veuve de Fernão Affonso, charpentier. L'ordre d'effectuer ce payement à Vizeu même est une circonstance qui prouverait que Trosylhos — dont le nom apparait maintenant pour la première fois — aurait travaillé dans cette ville et été l'auteur ou l'un des auteurs des tableaux en question. Nous présentons ces données à titre de simple hypothèse, qu'une étude plus approfondie pourra seule confirmer ou invalider tout à fait.

VI — **Vue de diverses classes de l'École des Beaux-arts.**

VII — **Musée des Beaux-arts,** vues diverses.



MONASTÈRE DES HYÉRONIMITES. — CLOÎTRE



MONASTÈRE DES HYÉRONIMITES. — CLOITRE



MONASTÈRE DE BATALHA. — FAÇADE PRINCIPALE



MONASTÈRE DE BATALHA. — FAÇADE LATÉRALE. — COTÉ NORD



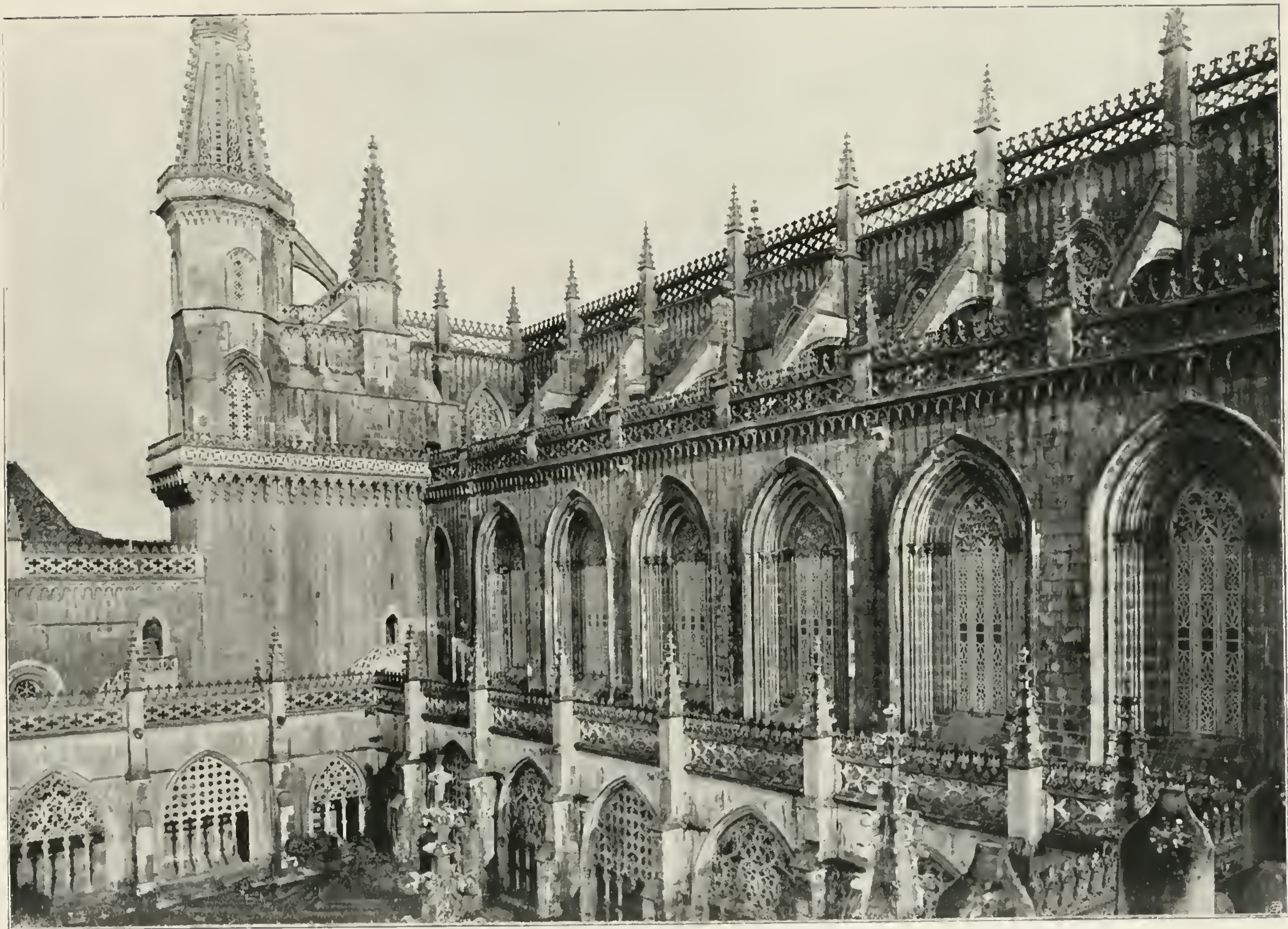
MONASTÈRE DE BATALHA. — FAÇADE LATÉRALE. — COTÉ SUD



MONASTÈRE DE BATALHA. — CLOITRE ROYAL. — VUE INTÉRIEURE



MONASTÈRE DE BATALHA. — CLOITRE ROYAL. — VUE EXTÉRIEURE



MONASTÈRE DE BATALHA. — FAÇADE LATÉRALE DE L'ÉGLISE SUR LE CLOITRE



STATUE ÉQUESTRE DE D. JOSÉ I[er]



TOMBEAU DE D. PEDRO Ier



TOMBEAU DE D. IGNEZ DE CASTRO.



UN DES TABLEAUX DE LA CATHÉDRALE DE VIZEU, ATTRIBUÉ A GRAM-VASCO



ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — SALLE DE DESSIN GÉOMÉTRIQUE ET DE FIGURE D'APRÈS GRAVURE



ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — SALLE DE DESSIN DE FIGURE D'APRÈS L'ANTIQUE



ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — SALLE DE DESSIN ARCHITECTURAL



ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — CLASSE DE PEINTURE



ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — CLASSE DE SCULPTURE



ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — CLASSE DE DESSIN D'ORNEMENT



ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — SALLE DES AQUARELLES D'ORNEMENT



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — PEINTURE. — SALLE N° 1



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — PEINTURE. — SALLE N° 2



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — PEINTURE. — SALLE N° 3



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — PEINTURE. — SALLE N° 1



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — PEINTURE. — SALLE N° 5



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — PEINTURE. — SALLE N° 6



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — PEINTURE. — SALLE N° 7



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — PEINTURE. — SALLE N° 8



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — PEINTURE. — SALLE N° 9



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — SCULPTURE



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — SCULPTURE



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — SCULPTURE



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — SALLE DE L'ART ORNEMENTAL



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — ART ORNEMENTAL ET ORFÈVRERIE



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LISBONNE. — SALLE DES ANTIQUITÉS

